توظيف المصطلح اللساني في دراسة العروض العربي

د. حسام محمد أيوب *

تاريخ تقديم البحث: ٢٠٠٧/٢/٢٠ تاريخ القبول: ٢٠٠٨/٥/٢٨

ملخّص

قام هذا البحث على مقدمة ومبحثين.

أما المقدمة فقد أبرزت أهمية البحث، والمنهج المتبع في الدراسة. وقد شكل المبحث الأول التمهيد النظري الذي انطلقت منه في دراسة الوزن والقافية، وفرقت فيه بين الإيقاع والأداء، وفرقت أيضاً بين الظاهرة الإيقاعية والظاهرة الصوتية، كما فرقت أيضاً بين الإيقاع الشعري والإيقاع الموسيقي، ومن ثم تحدثت عن مكونات الإيقاع الشعري وهي: التكرار، والزمن، والمتلقي. وتناولت الحديث عن تباين الأنظمة الإيقاعية، والعلاقة بين النظام اللغوي والنظام الإيقاعي.

وفي المبحث الثاني درست ظاهرة الوزن، وجعلت من المقطع الصوتي أساساً في مكونات التفعيلة، كما جعلت من تحول المقاطع الصوتية أساساً في دراسة الزحافات، وجعلت من زيادة المقاطع الصوتية وحذفها أساساً في دراسة العلل.

كما درست ظاهرة القافية، وقد انصب الحديث عن مكوناتها، وخلصت إلى حذف ثلاثة مكونات ليس لها أساس صوتي.

وفي الخاتمة قدمت أهم النتائج التي توصلت إليها.

الكلمات الدالة: اللغة العربية، عروض، صوتيات

Abstract

Applying the Linguistic Term in Studying Arabic Meter and Rhyme

Dr.Husam Muhammed Ayyoub

This paper consists of an introduction and two sections.

The introduction highlighted the significance of the paper and the method adopted in the study.

Section One represented the theoretical introduction from which to start studying meter and rhyme .The study differentiates between rhythm and performance between the rhythmic phenomenon and phonological phenomenon, and between poetic rhythm and musical rhythm. The elements of poetic rhythm, which are frequency, time and receiver, were also discussed. Various rhythmic systems as well as the relationship between the linguistic system and rhythmic system were also tackled.

Section Two studied the meter. The syllable was considered as an essential element of the foot.The transformation of the syllables was also considered as a basis for studying zehafat (a slight quantitative change). The addition and deletion of syllables was taken as a basis for al-ilal (a great quantitative change in the last foot).

The rhyme was also studied, especially its components. I reached the conclusion that three components, which have no phonological basis, should be deleted.

In the conclusion the most important results were given.

* قسم اللغة العربية، جامعة جرش الخاصة.

المقدمة

أولا : مشكلة الدراسة وأهميتها :

موضوع هذا البحث يمكن تلخيصة بإبراز علاقة العروض بالصوتيات بوصفها مستوى من مستويات اللسانيات وفرعا من فروعها . واللسانيات هي: ذلك الفرع من المعرفة الذي يدرس اللغات من أي مجتمع إنساني، و كل المجتمعات الإنسانية دراسة علمية .أي:هي الدراسة أو الوصف الذي يسير على طريقة منهجية، و يقوم على أسس موضوعية، فضلا على ملاحظات يمكن التحقق منها و إثباتها، و ذلك بالاستناد إلى إطار عام أو نظرية عامة ملائمة للحقائق و المعلومات التي حصلنا عليها.

إن اللسانيات هي الدراسة العلمية للأداة التي يجب أن تستعملها مختلف العلوم والمعارف وهي اللغة . وعلى هذا فموضوع اللسانيات : هو اللغة في ذاتها و لذاتها متحررة من قيود المنطق، و الفلسفة، و النقد .

ولا غرو في أن الواقع العروضي هو واقع لغوي في الأساس ، فالبنية الإيقاعية لأي لغة تنبثق من بنيتها الصوتية ، والصرفية ، والمعجمية ، والنحوية . ومن هنا كان لزاما على الدراسات العروضية أن تعي أنها تدرس ظاهرة لغوية صوتية ، ومن المنطقي في هذه الحالة أن توظف مقولات علم اللغة في دراسة هذه الظاهرة .

لذا حاولت في هذه الدراسة المتواضعة أن أوظف ثلاثة مصطلحات صوتية في دراسة علم العروض والقافية وهي " المقطع الصوتي، و الصائت، والصامت "، راجيا من ذلك أن أتوصل إلى مجموعة من النتائج التي تمثل تفسيرا جديدا للظاهرة الإيقاعية في الشعر العربي، أو بعبارة أدق سأعمل على إعادة قراءة نظرية الخليل وفق المعطيات الحديثة .

وفي المقابل لم أغفل عن حقيقة مفادها أن ظاهرة الوزن ظاهرة إيقاعية، فالإفراط في الشيء كالتفريط فيه ، لذا قدمت لدراستي بحديث عن الإيقاع والأداء، وفرقت بين الظاهرة الإيقاعية والظاهرة الصوتية، كما فرقت أيضاً بين الإيقاع الشعري والإيقاع الموسيقي، ومن ثم تحدثت عن مكونات الإيقاع الشعري وهي: التكرار، والزمن، والمتلقي. وتناولت الحديث عن تباين الأنظمة الإيقاعية، والعلاقة بين النظام اللغوي والنظام الإيقاعي، وأشرت إلى البنيات الإيقاعية الحرة، وعلاقة الإيقاع بالمعنى .

ثانيا : الدراسات السابقة :

لن أعنى في هذه الفصلة بالدراسات التقليدية التي تناولت موضوع الوزن والقافية ، فهي على كثرتها لم تتجاوز تبسيط نظرية الخليل وتقديمها تقديما يقربها من أذهان الطلاب، فضلا عن الإتيان بأمثلة شعرية مشرقة تحبب الطالب بهذا العلم .

وإنما سأعنى بتلك الدراسات التي جعلت من البحث والتدقيق والمراجعة ديدنا لها، ونبراسا ينير طريق البحث إلى المعرفة ، والحق يقال إنها دراسات قليلة إذا ما قورنت بالدراسات التقليدية ، إن محاولات الكشف والتفسير في هذا الحقل بحاجة إلى دراسات عدة ، للكشف عن التداخل بين مصطلحات الوزن، والقافية، والإيقاع، والكم، والكيف، والنبر .

ويمكن تصنيف هذه الدراسات المجددة إلى ثلاثة أقسام :

١. دراسات عدت المقاطع اللغوية أساسا في دراسة وزن الشعر العربي من حيث القصر والطول، والشدة،

والنبر، والارتفاع والانخفاض[١].

(١) ومن أهم الباحثين في هذا المجال :

- د. أنيس ،إبراهيم:
  - موسيقى الشعر ، ط٥، ١٩٨١م.
  - "عناصر الموسيقى في الشعر العربي"، مجلة الشعر، ع٢، أبريل ١٩٧٦م.
  - "بحور الشعر وأوزانه" ، في كتاب العربي١٣: آراء حول قديم الشعر وجديده، الكويت، أكتوبر ١٩٨٦م.
  - "العروض العربي في الميزان"، مجلة أفكار، عمان، ع١، حزيران ١٩٦٦م
- عياد ، شكري :
  - موسيقى الشعر العربي ، دار المعرفة، القاهرة، ١٩٧٨م
- أبو ديب ، كمال:
  - في البنية الإيقاعية للشعر العربي ،ط٣ ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٨٧م
- بحيري ، سعيد:
  - "ملاحظات حول مسألة الكم والنبر"، مجلة فصول، مج٦، ع٣، ١٩٨٦م.
- عبد الجليل ، عبد القادر:
  - هندسة المقاطع الصوتية وموسيقى الشعر العربي؛ رؤية لسانية حديثة، ط١، دار صفاء، عمّان،١٩٩٨م.
- عبد الله ، الحسائي حسن:
  - "العروض العربي بين الكم والارتكاز"، مجلة الآداب، بيروت، ع٩، سبتمبر ١٩٥٩م.
- عبد الرؤوف ، محمد عوني:
  - بدايات الشعر العربي بين الكم والكيف، مكتبة الخانجي، القاهرة، ١٩٧٦م.
- العلمي ، محمد:
  - العروض والقافية؛ دراسة في التأسيس والاستدراك، ط١، دار الثقافة، المغرب،١٩٨٣م.
- عليوة ، عبد الحميد:
  - إيقاع الشعر العربي بين الكم والكيف؛ دراسة في النظرية والتطبيق، ط١، مكتبة القاهرة، ١٩٩٧م.
  - "اتجاه حديث في دراسة موسيقى الشعر العربي"، مجلة الدراسات اللغوية، الرياض، مج٤، ع٣، ١٤١٣/٢٠٠٢م، ثم مج٥، ع١، ١٤٢٤/٢٠٠٣م.
- مصلوح ، سعد:
  - "التناسب الزمني بين الحركات القصيرة والطويلة؛ دراسة صوتية معملية في القافية العربية"، مجلة معهد اللغة العربية، جامعة أم القرى، مكة المكرمة، ع٢، ١٩٨٤م.
  - "المصطلح اللساني وتحديث علم العروض"، مجلة فصول، القاهرة، مجلد ٦، ع٤، مصر ، ١٩٨٦م. ص١٨٠-٢٠٢
- كشك ، أحمد:
  - علم العروض، دار أشبيليا، ط١، الرياض ،٢٠٠٣م.
  - محاولات للتجديد في إيقاع الشعر، ط١، مطبعة المدينة، القاهرة ،١٩٨٥م.
  - القافية تاج الإيقاع الشعري، المكتبة الفيصلية، مكة المكرمة.
  - الزحاف والعلة؛ رؤية في التجريد والأصوات والإيقاع، مكتبة النهضة المصرية، دون توثيق.
  - "الوتد المفروق بين إيقاع الخليل ورؤية جويار"، مجلة الشعر، القاهرة، أكتوبر ١٩٨٢م.
- خلوف ، عمر:
  - "قضايا عروضية"، مجلة الفيصل ع ٣٧، ١٩٩٦م.
  - "بحور لم يؤصلها الخليل؛ بحر الخبب، البحر اللاحق"، مجلة الدراسات اللغوية، مج٥، ع٢، ١٤٢٤/٢٠٠٢م.
  - "التنوع الإيقاعي في أوزان الشعر العربي"، مجلة المنتدى، ع١٩٥، ١٤٢٠/١٩٩٩م.
  - "التداخل الإيقاعي في أوزان الشعر العربي"، مجلة الفيصل ع٢٦٣، ١٤١٩/١٩٩٨م.

٢. دراسات حاولت تفسير وزن الشعر العربي باستخدام الأرقام .[١]
٣. دراسات استخدمت بعض العناصر الموسيقية في محاولة تفسير وزن الشعر العربي.[٢]

لقد حاولت الدراسات السابقة طرح أسئلة جديدة، وتجنبت البحث عن إجابات لأسئلة قديمة، وهذا هو طريـق الإضافة المعرفية، وربما يؤخذ على أصحابها أنهم لم يحاولوا إقامة جسور التواصل فيما بينهم ، فلا يمكن دراسـة الوزن من حيث المقاطع الصوتية، وننسى في الوقت نفسه أننا أمام ظاهرة إيقاعية ، أو نعلي بدراسة إيقاع الـشعر ونتناسى أننا أمام ظاهرة لغوية مكونة من مقاطع صوتية ، ونساوي بين الإيقاع الموسيقي والإيقاع اللغـوي ، لـذا حرصت في هذه الدراسة على الجمع بين محاور عدة.

---

(١) ومن أهم الباحثين في هذا المجال :
- حركات ، مصطفى:
- اللسانيات الرياضية والعروض، ط١،دار الحداثة، بيروت، ١٩٨٨م.
- أوزان الشعر، المكتبة العصرية، ط١ بيروت،١٩٩٨م.
- الشعر الحر: أسسه وقواعده، ط١، المكتبة العصرية، بيروت، ١٩٩٨، م.
- خشان ، محمد:
- العروض رقمياً، ط١، الرياض، ١٩٩٧، م.
- الكاتب ، محمد طارق:
- موازين الشعر العربي باستعمال الأرقام الثنائية، ط١، مصلحة الموانئ العراقية، البصرة، ١٩٧١، م.
- أبو ستة ، سليمان:
- في نظرية العروض العربي، ط١، دار الإبداع، عمّان، ١٩٩٢، م.
- "أسس الإيقاع العروضي"، مجلة آفاق عربية، بغداد، .س ٨ ع١ أيلول ١٩٨٢م
- مستجير، أحمد:
- مدخل رياضي إلى عروض الشعر العربي، ط١، المكتب الدولي، القاهرة، ١٩٨٧،م.
- في بحور الشعر: الأدلة الرقمية لبحور الشعر العربي، مكتبة غريب، القاهرة.
- أبجر الخليل نظام رياضي مغلق، مجلة الشعر، القاهرة، أكتوبر ١٩٨٨م،
- كشك ، أحمد:
- "من قضايا العروض: الأدلة الرقمية لبحور الشعر العربي، عرض وتقديم لكتاب الدكتور أحمد مستجير"، مجلة بحوث كلية اللغة العربية، جامعة أم القرى، مكة المكرمة، س٣، ع٣، ١٤٠٥/١٤٠٦هـ.

(٢) ومن أهم الباحثين في هذا المجال :
- عياشي ، محمد :
- نظرية إيقاع الشعر العربي ، تونس ، المطبعة العصرية ، ١٩٧٦م.
- حمام ، عبد الحميد :
- "معارضة العروض:علاقة الشعر بالغناء"، مجلة القاهرة، ع٨٣، ١٩٨٨م.
- "الأهمية الموسيقية للإشباع والتحريك في الشعر العربي"، مجلة أبحاث اليرموك، ع١، ١٩٨٩م.
- "أوزان العرب الشعرية"، مجلة مجمع اللغة العربية الأردني، ع٣٦، س١٣، ١٩٨٩م.
- "مجمهرة عبيد بن الأبرص في الميزان الشعري الموسيقي"، مجلة جامعة الملك سعود، م٣، الآداب (٢)، ١٤١١هـ/١٩٩١م.
- "المقصور والممدود في وزن العروض"، مجلة أبحاث اليرموك "العلوم الإنسانية والاجتماعية"، مج٨، ع٤، ١٩٩٢م.

١ - مفهوم الإيقاع الشعري:

١ -١ الإيقاع المطرد

مصطلح الإيقاع (Rhythm) مشتق أصلاً من اليونانية بمعنى الجريان أو التدفق، ويقصد به التواتر المتتابع بين حالتي الصوت والصمت، أو النور والظلام، أو الحركة والسكون، أو القوة والضعف، أو الضغط واللين، أو القصر والطول، أو الإسراع والإبطاء، أو التوتر والاسترخاء ... الخ، فهو يمثل العلاقة بين الجزء والجزء الآخر، وبين الجزء وكل الأجزاء الأخرى للأثر الفني أو الأدبي، ويكون ذلك في قالب متحرك ومنتظم في الأسلوب الأدبي أو في الشكل الفني. وهو صفة مشتركة بين الفنون جميعاً، تبدو واضحة في الموسيقى، والشعر، والنثر الفني، والرقص، كما تبدو أيضاً في كل الفنون المرئية، فهو بمثابة القاعدة التي يقوم عليها أي عمل من أعمال الأدب والفن(١) .

ولا بد من الإشارة إلى أن الإيقاع نمط يتكرر في عدد من المواضع في العمل، ويؤكد فيه عنصر ثم يعقبه سكون أو افتقار نسبي إلى التأكيد (٢).

والإيقاع في الشعر العربي جملة من القيم الحركية ذات صبغة كمية وكيفية، تقوم على أساس الحركة، وتخضع في تركيبها إلى مبادئ ثابتة: النسبية في الكميات، والتناسب في الكيفيات، والنظام والمعاودة الدورية (٣) .

وعند تحليل المؤثرات الصوتية في الأدب، ينبغي أن نفرق بين النسق الصوتي والأداء، فالقراءة الجهرية لعمل أدبي هي أداء للنسق الصوتي، ومن ثم فإن العلم المنضبط للإيقاع والوزن لا يمكن أن يقوم على دراسة الإنشاءات الفردية (٤).

ومن جهة أخرى لابد من الإشارة إلى أن نمطا معينا من الأداء أوالإنشاد يسهم في إبراز الإيقاع وذلك من خلال إبراز بداية التفعيلة ونهايتها في أثناء الإنشاد، وهي وإن كانت طريقة في تعليم العروض، فإنها طريقة إنشاد الشعر في بعض البيئات العربية .

إن الإيقاع هو جملة من القيم التي تعاد مراراً وتكراراً، وكلما أعيد مرة سمي دورة، وكان بمثابة الحلقة في سلسلة الحركة، وحركة الأداء حركة دورية يكرر فيها المثال عشرات المرات أو أكثر في حلقات متساوية من حيث القيم الكمية والكيفية. ولكن سير حركة الأداء لا يؤثر في وزن العناصر، ونظامها، وكيفياتها، فقد يتقلص العنصر الإيقاعي بسرعة الأداء، وقد يتمدد ببطء الأداء، ولكن التقلص والتمدد لا يعتريان عنصراً دون عنصر، وإنما يلحقان كل العناصر على حد سواء، لذا فإن النسب تبقى على حالها (٥) .

لكن الإيقاع الشعري له خصوصية فالسرعة والبطء لا ينصرفان إلى الإيقاع بكامله، فهما لا يلحقان كل العناصر على حد سواء، وهذا بالطبع يرجع إلى الأداء، فالمنشد يسرع في موضع ويبطئ في موضع آخر على خلاف الإيقاع الموسيقي المطرد من حيث السرعة.

ومن الواجب أيضاً عند دراسة الإيقاع التفريق بين العناصر المتأصلة في الصوت - أي الفردية الخاصة

---

(١) وهبة ، مجدي و المهندس ، كامل - **معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب**، ط٢ ، مكتبة لبنان بيروت ، ١٩٨٤م مادة الإيقاع.

(٢) ستولينتز، جيروم - **النقد الفني، دراسة جمالية وفلسفية**، ترجمة فؤاد زكريا ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ص ١٠٠.

(٣) العياشي - **نظرية إيقاع الشعر العربي**، ص ٤٢، ٤٣.

(٤) ويليك، رينيه، وارن، أوستن - **نظرية الأدب**، ترجمة عادل سلامة ، دار المريخ للنشر ، السعودية ، ١٩٩٢م ص ٢١٣.

(٥) العياشي - **نظرية إيقاع الشعر العربي**، ص ٧١-٧٣.

بصوت ما كالباء مثلاً مستقلة عن الكم – والعناصر الرباطية كالطبقة، ومدة الصوت، والنبرة، والتكرار، وهي عناصر تسمح بالتمييز الكمي.

إن هذا التمييز المبدئي يساعد في عزل مجموعة كاملة من الظواهر اللغوية التي يطلق عليها التوزيع الأوركسترالي (Orchestration) مثل: تكرار الأنواع الصوتية المتماثلة، واستخدام الأصوات المعبرة، والمحاكاة الصوتية.

لذا لا ينبغي أن نستخدم كلمة موسيقى الشعر لأنها مضللة، فالظواهر التي أحاول تحديدها لا تترادف مع اللحن في الموسيقى، ومن هنا يتضح أن العناصر الرباطية تشكل الأساس في دراسة الإيقاع [١].

إن محاولة الربط بين الإيقاع الشعري والإيقاع الموسيقي ليست محاولة حديثة فقد قال الفارابي إن الأشعار ليس فيها إيقاع موصل أصلاً، ومن المعلوم أن الإيقاع في الموسيقى على ضربين:

أ. إيقاع موصل: وتكون فيه الأزمنة بين النقرات متساوية.

ب. إيقاع مفصل: وتكون فيه الأزمنة بين النقرات متفاضلة.

فبنفيه الإيقاع الموصل أثبت للشعر إيقاعاً مفصلاً، وأدخل وزن الشعر في حكم إيقاع الغناء [٢].

وقد سعى كذلك إخوان الصفا إلى الربط بين الإيقاعين، فقد ذكروا أن الإيقاع الموسيقي أصله حركات وسكون، وكذلك الأشعار مركبة من المفاعيل، والمفاعيل مركبة من الأسباب والأوتاد والفواصل وأصلها كلها حروف متحركات وسواكن، وقد صرحوا بأن قوانين الموسيقى مماثلة لقوانين العروض [٣] .

وفي العصر الحديث نجد أصداء هذه الدعوة من خلال التصريح بأن إيقاع الوزن يقابل الإيقاع العددي الزمني في الموسيقى، لأنه يقوم على تكرار مقاطع متشابهة مضبوطة بالتفاعيل [٤].

أما (رومان ياكبسون) (Jakobson) فقد كان دقيقاً حين دعا إلى المقارنة بين الإيقاعين لا المطابقة بينهما، وهذا واضح في قوله: " إن وزن المتواليات عبارة عن وسيلة لا تجد تطبيقاً لها في اللغة خارج الوظيفة الشعرية، وقد أعطيت في الشعر ليس غير، تجربة قابلة للمقارنة مع تكرار الزمن الموسيقي اعتماداً على نسق سيميوطيقي آخر وذلك بواسطة التكرار المطرد للوحدات المتماثلة لزمن السلسلة الكلامية " [٥] .

ويتضح أن تفريق ياكبسون هنا يعول على الوظيفة وليس على الإيقاع، لأن طبيعة الإيقاع الشعري تتشكل من خلال اللغة، بينما يتكئ الإيقاع الموسيقي على المدد الزمنية .

أما سعد مصلوح فقد عني بإبراز الفروق بين الإيقاعين في سياق رده على من ساوى بينهما، ويمكن حصرها في نقطتين:

---

(١) ويليك، رينيه، وارن، أوستن - نظرية الأدب، ص ٢١٤، ٢١٥.

(٢) إدة ، خليل –"الإيقاع في الشعر العربي" ،فصول مجلد ٦ ، ع٣ ، مصر ، ١٩٨٦م ، ص ١١٠-١٣١ ، ص ١١٨

(٣) قطاط ، محمود –" نظرية الإيقاع الموسيقي عند العرب" ، الحياة الثقافية ، السنة السابعة ، العددان ٢٢، ٢٣ ، تونس ، ١٩٨٢م ، ص ٩٠-١٠٧ ، ص ٩١.

(٤) عزام ، محمد - التحليل الألسني للأدب، منشورات وزارة الثقافة ، دمشق ، ١٩٩٤م ص ١٣٧.

وللتوسع يمكن الإفادة من: حمام ، عبد الحميد - معارضة العروض ، ط١ ، منشورات وزارة الثقافة ، عمان ، ١٩٩١م .

(٥) ياكبسون، رومان - قضايا الشعرية، ترجمة محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال ، الدار البيضاء ، المغرب ، ١٩٨٨م ، ص ٣٤.

أ. الإيقاع الكمي في الموسيقى يحدده الفاصل أو النقرة المميزة للزمن الكامل أو المقدار، أما في البيت الشعري فإنه بما هو كلام ومقاطع لغوية لا يكفي الفاصل الزمني بين التفاعيل في تحديده كماً، بل يدخل في التشكل الحدوث المتكرر لأنواع الوحدات الصغرى المكونة للتفعيلة.

ب. العمل الموسيقي إبداع يقوم على حرية كبيرة في التأليف بين نغمات خالصة صادرة عن آلات موسيقية، وهي أصوات بلا دلالات مرجعية، أما أصوات الكلام فإنها محكومة بالنظام، والوظيفة، والعرف اللغوي في جماعة بعينها، وغالباً ما يكون النظام حاكماً على الإدراك جملة، وعلى إدراك الإيقاع خاصة بحيث إن العقل المتلقي يجري تحويراً للخواص الفيزيقية للمدركات بإبراز بعضها وإضعاف بعضها، بل تجاهل بعضها أحياناً، واستبدال غيرها بها لتوافق معطيات النظام من خلال عملية تغيير أو تشويه مشروع وتلقائي للكميات الفيزيقية (١).

إن الإيقاع الشعري له مكونات محددة من أهمها التكرار فهناك نظريات أوجبت التردد الدوري (Periodicity) بوصفه متطلباً ضرورياً للإيقاع، في حين أن بعض النظريات الأكثر شمولاً في فهمها للإيقاع قد أدخلت فيه أنساق الحركة التي لا تتكرر، لذلك وحد أصحاب النظرية الأولى بين الإيقاع والوزن، ورفضوا فكرة إيقاع النثر وعدوها نوعاً من المجاز أو التناقض (٢).

ويتحدث أصحاب النظرية الثانية عن مستويين من التكرار:

أ. التكرار البسيط: وهو أقل حدوثاً في الفن من " التكرار مع التنوع ".

ب. التكرار مع التنوع: وتكون فيه العناصر المتكررة مشابهة إلى حد ملحوظ لتلك التي تتمثل في موضع آخر من العمل، مع وجود بعض الاختلاف في الوقت ذاته(٣).

وهناك من يفرق بين مستويين من " التكرار مع التنوع " وهما:

أ. التعاقب: وهو عبارة عن تكرار مخفف أو متباعد المعاودة.

ب. الترابط: وهو تكرار خفي في نسجه وحبكته (٤).

ومع ذلك تظل اللغة الأدبية تركب متوالياتها وسلاسلها بهدف إقامة أنواع متواصلة من التساوي بمصطلحات تم إصدارها بالفعل بتكرار ما صدر منها، وتكرار الملامح الصوتية، والصرفية والتركيبية، والدلالية في السلسلة نفسها، فالبيت الشعري صورة صوتية متساندة (٥).

ولكنني في هذا البحث سأعنى بدراسة أنماط التكرار المطرد في الشعر العربي المتمثلة في الوزن والقافية. وفي هذه الحالة لا بد من ملاحظة الحركة الديناميكية التي تقضي بتدرج القوى الملموسة في أي مجموعة صوتية (٦). إن الوزن حين يمثل لدى بداية تركيب ما يظل قائماً دون أن يعتريه تغيير إلى النهاية فكأنه شكل ميكانيكي (٧). الوزن

---

(١) مصلوح - المصطلح اللساني وتحديث العروض العربي، ص ١٨٤.

(٢) ويليك، رينيه، وارن، أوستن - نظرية الأدب، ص ٢٢٠.

(٣) ستولينتز، جيروم - النقد الفني، ص ٣٤٩-٣٥١.

(٤) الهاشمي ، علوي - السكون المتحرك، دراسة في البنية والأسلوب ، تجربة الشعر المعاصر في البحرين نموذجا ، بنية الإيقاع ، ط١ ، منشورات اتحاد كتاب وأدباء الإمارات ، دبي ، ١٩٩٢م ، ج١، ص ٣٤٧.

(٥) ايفانكوس، خوسيه - نظرية اللغة الأدبية، ترجمة حامد أبو أحمد ، مكتبة غريب ، ص ٥٣.

(٦) فضل ، صلاح – نظرية البنائية في النقد الأدبي ، ط٣ ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٨٧م ، ص ٧٢.

(٧) مرتاض ،عبد الملك –"ممارسة العشق بالقراءة، سعي لتأسيس نظرية للقراءة الأدبية" ، نزوى ، ع ٨ ، مسقط ، ١٩٩٦م ، ص ٥٨ - ٧٢ ، ص ٦٣.

نظامي، ثابت، نمط مجرد، يُعرف بواسطة التقطيع، يخلق نظام توقعاته الخاص، وسرعان ما يصبح إدراكه آلياً [1].

يتضح مما سبق أن ما يمكن تنميطه في ضروب الإيقاع، وما تبين النصوص أنه ينتظم مجموعات كبيرة منها، ويتحكم في جميع الوحدات الكلامية في النص الواحد هو الوزن [2].

ومن هذه المكونات أيضا **الزمن** فالإيقاع قيمة حركية جملية متألفة من قيم حركية جزئية، وبما أنه ما من حركة إلا وتقتضي وقتاً، فإن العناصر الإيقاعية ذات القيم الحركية الجزئية تقتضي قيماً زمنية جزئية [3].

وعلى ذلك يمكن القول: إن الإيقاع توظيف خاص للمادة الصوتية في الكلام، يظهر في تردد وحدات صوتية في السياق على مسافات متقايسة زمنياً بالتساوي أو بالتناسب لإحداث الانسجام [4].

أما البحر الشعري فيعد مجموعة من العلاقات الزمنية الثابتة التي تجمع بين أصوات مختلفة في مجموعات متباينة، أي إنه عبارة عن روابط زمنية متصلة في حركة الأصوات. ومن الضروري أيضاً ملاحظة فترات الصمت الميتة أي الزمن الفارغ اللامعقول الذي يستخدم لوظيفة العزل والتمييز [5].

لكن من سوء الحظ أن كتاب التصوير والنحت كثيراً ما يستخدمون مصطلح "الإيقاع" بطريقة تفتقر إلى الدقة والوضوح، وهم بالطبع يقصدون أن هناك حركة داخل العمل، لكن هذه الحركة تخلو من الطابع الزماني [6].

وثالث هذه المكونات **المتلقي** فالإيقاع تصور ذهني من عمل المتلقي، وليس استجابة ميكانيكية للمثير الحسي، لكن هذا التشكل إنما يتم على مادة المثير الحسي، ومن ثم تختلف عملية خلق التجمعات الإيقاعية باختلاف مادة المثيرات الحسية: بين الأصوات اللغوية، والنغم الساذج بلا قول [7].

يضيف الإيقاع إلى مختلف التوقعات التي يتألف منها نمطاً زمنياً معيناً، ولا يرجع تأثيره إلى كوننا ندرك شيئاً خارجياً، وإنما إلى كوننا قد تحقق فينا نمط معين منسق، فكل ضربة من ضربات الوزن تبعث في نفوسنا موجة من التوقع، تأخذ في الدوران، فتوجد ذبذبات عاطفية بعيدة المدى. إن النمط الزمني عبارة عن حلقة هائلة من الاضطراب تنتشر في الجسد بأسره، وموجة من الانفعال تندمج خلال مجاري الذهن [8].

وتتباين الأنظمة الإيقاعية الشعرية وهذا يرجع إلى أن البنية الإيقاعية شفرة إضافية لا تقتضيها الأنظمة الصوتية اللغوية مع أنها منبثقة عنها، لكنها تقوم بدور مركزي في التجربة الشعرية [9].

ويتشكل التركيب الوزني للشعر من التتابع الذي تكونه العناصر الأولية المكونة للكلمات، وتشكل هذا التتابع في

---

(١) جونسون، بارتون –"دراسة يوري لوتمان البنيوية للشعر"، ترجمة سيد البحراوي، **الفكر العربي**، مجلد ٤، العددان ٢٥، ٢٦، بيروت، ١٩٨٢م، ص ١٤٠-١٦١، ص ١٥١.

(٢) الطرابلسي، محمد الهادي –" في مفهوم الإيقاع"، **حوليات الجامعة التونسية**، عدد ٣٢، تونس، ١٩٩١م ص٧-٢٢ ص ٢٢.

(٣) العياشي - **نظرية إيقاع الشعر العربي**، ص ٥١.

(٤) الطرابلسي - **في مفهوم الإيقاع**، ص ٢١.

(٥) فضل - **نظرية البنائية في النقد الأدبي**، ص ٧١، ٧٢.

(٦) ستولنتز، جيروم - **النقد الفني**، ص ١٠١.

(٧) مصلوح - **المصطلح اللساني وتحديث العروض العربي**، ص ١٨٤.

(٨) رتشاردز - **مبادئ النقد الأدبي**، ترجمة مصطفى بدوي، مراجعة لويس عوض، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، مصر، ١٩٦٣م، ص ١٩٥.

(٩) فضل، صلاح –"نحو تصور كلي لأساليب الشعر العربي المعاصر"، **عالم الفكر**، مجلد ٢٢، العددان ٣، ٤، الكويت، ١٩٩٥م، ص ٦٦-٩٣، ص ٧١.

كتلة مستقلة فيزيائياً لها حدان واضحان: البدء والنهاية أي التفعيلة (١).

وقد اتسع مفهوم الإيقاع ليشمل سلسلة من العناصر التي تسهم في بناء البيت الشعري كالإيقاع الكمي والإيقاع النبري (٢). ولا يُخلي البحر من صفة الإيقاعية كونه كمياً، أو نبرياً، أو مقطعياً، أو مزيجاً من هذه الأنواع، فليست الصبغة الإيقاعية حكراً لواحد منها دون سائرها (٣).

إن الأوزان العروضية التي لاحظها الخليل ليست في أصلها إلا صوراً مجردة لإيقاعات قد تحققت علماً بأن إمكانات الإيقاع غير متناهية (٤).

يولد تداخل التركيب الوزني العروضي مع الشكل المستعمل للخطاب إحساساً بتشكيل غامض، ويسبب كل من الاتفاقات والاختلافات بين الشكلين هذا الإحساس (٥).

أما في النثر فتتطابق الوحدات الإيقاعية مع الوحدات اللغوية، في حين إنها في الشعر كثيراً ما تقضي بأن تنتهي في وسط اللفظ دون أن تكمل الجملة (٦).

وبذلك يظل الوزن العامل البنائي المسيطر في بيت الشعر، يعدل ويكيف بقية العناصر، ويمارس تأثيراً حاسماً في جميع مستويات هذا الشعر: الصوتية، والصرفية، والدلالية (٧).

أي إن النظام العروضي يعمل على إخضاع النظام اللغوي لرغباته، وهو بالتالي يخلخل اللغة من الداخل، وينتج عن هذه الخلخلة قيم إنشائية، وبنائية، تهيمن على النص الشعري هيمنة تضفي عليه طابعه الأدبي (٨).

فعلى سبيل المثال قد تأتي الجملة في سياق ما يتعين معه أن يُحذف جزء منها: وقد يكون هذا الجزء ظرفاً، وقد يكون مفعولاً، وقد يكون حرفاً، بل قد يكون أجزاء متعددة، وكل هذه الحذوف أو بعضها قد تؤدي غرضاً واحداً هو المحافظة على النسق الإيقاعي للفواصل.

وقد يقتضي هذا النسق أن تقدم بعض أجزاء الجملة وأن يؤخر بعضها لإحداث التناسب، وقد يؤثر هذا السياق في الصيغ، فتستبدل صيغة بصيغة أخرى من أجل المحافظة على النسق الإيقاعي (٩).

١-٢ الإيقاع الحر

وثمة بنية إيقاعية فرعية في الشعر قائمة على التماثل الزمني الحر ولا تخضع في تكوينها لمبدأ التعاقب المطرد داخل الزمن، وقد درس البلاغيون هذه الظواهر الإيقاعية الحرة تحت مسميات عدة، فتحدثوا عن الموازنة: "وهي أن تكون ألفاظ الفواصل من الكلام المنثور متساوية في الوزن، وأن يكون صدر البيت الشعري وعجزه متساويي

---

(١) أبو ديب - **في البنية الإيقاعية للشعر العربي**، ص ٢٣٠.

(٢) إيخنباوم -" نظرية المنهج الشكلي"، في كتاب **المنهج الشكلي ، نصوص الشكلانيين الروس** ، ترجمة إبراهيم الخطيب ، الشركة المغربية للناشرين المتحدين ، بيروت ، الرباط ، ١٩٨٢م ، ص ٣٠-٧٥ ، ص ٥٤.

(٣) مصلوح - **المصطلح اللساني وتحديث العروض العربي**، ص ١٨١.

(٤) الطرابلسي - **في مفهوم الإيقاع**، ص ٢٠.

(٥) ياكبسون، رومان - **قضايا الشعرية**، ص ٤٥.

(٦) عزام - **التحليل الألسني للأدب**، ص ١٣٨.

(٧) فضل - **نظرية البنائية في النقد الأدبي**، ص ٧١.

(٨) خليل، إبراهيم - **النص الأدبي، تحليله وبناؤه ، مدخل إجرائي** ، ط١ ، دار الكرمل ، عمان ، ١٩٩٥م ، ص ١٠٨-١١٢.

(٩) الجنابي ،أحمد نصيف -"السياق الموسيقي للجملة العربية وأثره في بنائها"، **آداب المستنصرية** ، ع ٤ ، العراق ، ١٩٧٩م ، ص ٤٧-٦٥ ، ص ٤٩.

الألفاظ وزنا"[1]. كما تحدثوا عن التقطيع وهو من أنواع التقسيم، ولا يختلف عن الموازنة إلا في كونه يتجاوز التقسيم الثنائي إلى تقسيم ثلاثي ورباعي، وخماسي، وسداسي، فالتقسيم هو استقصاء الشاعر جميع ما ابتدأ به[2] كأن يذكر شيئا ذا جزأين أو أكثر ثم يضيف إلى كل واحد من أجزائه ما هو له[3]. هذا إن كان التماثل داخل نطاق البيت الشعري، أما إن وجد بين أوائل الأبيات المتتالية سموه التطريز[4].

ومن مكونات هذه البنية الفرعية **التوازي النحوي** ويعرف بأنه: "شكل من أشكال التنظيم النحوي، يتمثل في تقسيم الحيز النحوي إلى عناصر (miembros) متشابهة في الطول والنغمة والبناء النحوي، فالكل يتوزع في عناصر أو أجزاء ترتبط نحويا وإيقاعيا فيما بينها، وهي ظاهرة رئيسية في الشعر... تؤكد بقاء شكل الرسالة"[5]. ولا يعد كل تكرار للأصوات والمدلولات توازيا فلا بد من أن تكون هذه التكافؤات الصوتية والدلالية موضوعة نسقيا في أوضاع متكافئة في السلسلة[6]. فالتوازي يستلزم وضع عناصر لغوية متكافئة صوتياً أو دلالياً في أوضاع متكافئة نحوياً وإيقاعيا[7].

ويمكن التفريق بين نمطين رئيسيين من التوازي النحوي: التوازي النحوي الأفقي، التوازي النحوي الرأسي، ويشمل التوازي النحوي الأفقي ما عرف بالموازنة والتقطيع أو التقسيم، في حين يشمل التوازي النحوي الرأسي ما عرف بالتطريز.

ويندرج ضمن التوازي النحوي **الأفقي** كل العناصر اللغوية المتماثلة نحويا وكميا في نطاق البيت الشعري الواحد، سواء أكان انقسامها ثنائيا، أم ثلاثياً، أم رباعياً، أم خماسياً. ومن المهم التمييز بين العناصر اللغوية التي تتماثل كمياً دون أن يعتري تماثلها خلل، والعناصر اللغوية التي تقترب من التماثل الكمي.

لذا ينقسم التوازي النحوي الأفقي قسمين رئيسين:

أولاً: التوازي المتوازن: وفيه يلمس احترام من قبل الشاعر للفواصل الوزنية أي التفعيلات.

ثانياً: التوازي الحر: ويقوم على التحرر من الحيز الزماني للفواصل الوزنية المقولبة لإيقاع العبارة وإن لم يتجاوز الشاعر في توازياته حدود البيت الشعري.

وتكمن القيمة الأسلوبية للتوازيات النحوية في سلسلة علاقات التماثل وعلاقات التقابل بين القرائن من جهة والسياقات المجاورة لها من جهة أخرى، فالسياق الأسلوبي نسق لغوي يقطعه عنصر غير متوقع، ويعد التقابل الناتج عن هذا الاقتحام مثيرا أسلوبيا، فقيمة المقابلة الأسلوبية ترجع إلى تلك العلاقة بين العنصرين المتضادين

(1) ابن الأثير، ضياء الدين (ت٦٣٧هـ/١٢٣٩) – **المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر**، ٤م، تحقيق أحمد الحوفي وبدوي طبانة دار نهضة مصر، القاهرة.ج١، ٣٧٧.

(2) ابن رشيق، أبو علي الحسن القيرواني (ت٤٥٦هـ / ١٠٣٥م) - **العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده** ٢م ط٥، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، ١٩٨١م.، ج٢، ص٢٠، ٢٥.

(3) السكاكي، أبو يعقوب يوسف بن أبي بكر محمد بن علي (ت٦٢٦هـ /١٢٠٥م) - **مفتاح العلوم**، دار الكتب العلمية، بيروت.ص١٨٠.

(4) ، العسكري، أبو هلال (ت٣٩٥هـ /٩٧٤م) - **كتاب الصناعتين الكتابة والشعر**، ط١، تحقيق علي محمد البجاوي، محمد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية، مصر، ١٩٥٢م. ص٤٢٥.

(5) إيفا نكوس، خوسيه - **نظرية اللغة الأدبية**، ص٢٠١.

(6) **المصدر السابق**، ص٢١٩.

(7) **المصدر السابق**، ص٢١٧.

المتتابعين[١].

أما التوازي النحوي الرأسي فتتوازى فيه العبارات توازيا رأسيا، وتمثل هذه الظاهرة الإيقاعية مرحلة متطورة من الإيقاع لتجاوزها المساحة البينية الضيقة واختراقها بنية القصيدة رأسيا مما أسهم في توحيدها شكليا ودلاليا.

ومن التماثلات الصوتية النغمية في الشعر تكرار الألفاظ ويذهب ابن رشيق القيرواني إلى أن للتكرار مواضع يحسن فيها، ومواضع يقبح فيها، وقد قام برصد بعض المواقف التي تستلزم تكرار بعض الألفاظ، منها: التشوق والاستعذاب، والتنويه، والتقرير، والتوبيخ، والتعظيم، والوعيد، والتهديد، والازدراء والتهكم، والتوبيخ[٢]، وقد تبعه ابن الأثير في هذا التقسيم الثنائي وزاد عليه[٣].

وقد حرص البلاغيون على إطلاق مصطلحات معينة على بعض أنماط التكرار، فإذا كانت إحدى الكلمتين المتكررتين في آخر البيت والأخرى قبلها سمى ذلك تصديراً[٤]. وقد فرق ابن رشيق بين التصدير والترديد، فالتصدير مخصوص بالقوافي ترد على الصدور، والترديد يقع في أضعاف البيت[٥].

وقد تبع كثير من المحدثين القدماء في تقسيمهم، فالتصدير لديهم من المظاهر الخاصة بالمقطع ويكون برد أعجاز الكلام على صدوره مما يسهل استخراج قوافي الشعر[٦]، وهو بذلك يجسد قانون التناسب بين عناصر الشعر الأربعة وهي: (الوزن والقافية والمعنى واللفظ) تجسيداً متوازنا دقيقا معتمدا تحقيق بنية البيت المغلقة التامة حرصا على تجسيد صورته التركيبية الموروثة[٧]، أما الترديد فيكون من خلال إعادة اللفظ ولكن بفارق دلالي جزئي في استعماله ليس موجودا في استعماله أولا، ويرجع ذلك إلى السياق الذي ورد فيه اللفظ[٨].

وقد تجاهل أحد الباحثين هذه التقسيمات القديمة وعدها من أصناف التكرار اللفظي، ورصد بعض هذه الأصناف، وأدخل فيها الجناس الاشتقاقي[٩].

وإذا كان من الممكن فهم المسوغات التي دعت البلاغيين إلى الفصل بين التصدير والترديد فإنه من غير الممكن قبول هذا التقسيم بناء على كون الترديد يكون بإعادة اللفظ بفارق دلالي جزئي، لأن التصدير يشترك في ذلك أيضاً من الناحية الدلالية.

ومن التماثلات الصوتية النغمية الجناس ويعرفه ابن الأثير تعريفا موجزا وذلك في قوله: "وحقيقته أن يكون اللفظ واحدا والمعنى مختلفا." [١٠] وقد صاغ باحث معاصر هذا المفهوم معرفا الجناس "استعمال لفظين يرجعان إلى

---

(١) ريفاتير، ميكل -"معايير لتحليل الأسلوب" في كتاب اتجاهات البحث الأسلوبي اختيار وترجمة وإضافة، شكري عياد، دار العلوم للطباعة والنشر، الرياض، ١٩٨٥م، ١٢٣-١٥٣، ص١٤٨.

(٢) ابن رشيق القيرواني - العمدة، ج٢، ص٧٣-٧٦.

(٣) ابن الأثير، ضياء الدين - المثل السائر، ج٣، ص٤-٢٥.

(٤) ابن رشيق القيرواني - العمدة، ج٢، ص٣.

(٥) المصدر السابق، ج١، ص٣٣٣، ج٢، ص٣.

(٦) الطرابلسي - خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص٨٧.

(٧)الهاشمي، علوي - "قانون التناسب بين بنية الإيقاع والتركيب اللغوي"، الحياة الثقافية، عدد٤٥، تونس، ١٩٨٧م، ص٨٢-٩٩ ص٩١.

(٨) الطرابلسي - خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص٦٠.

(٩) كنوني، محمد - اللغة الشعرية، دراسة في شعر حميد سعيد، ط١، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٧م. ص١٢٤-١٣٤.

(١٠) ابن الأثير، ضياء الدين - المثل السائر، جـ١، ص ٣٤٢.

مادتين مختلفتين، أو مادة واحدة تمخضت مع كل دال من الاثنين إلى التعبير عن معنى خاص، متقاربتين أو متحدتين في الأصوات ومختلفتين في المعنى[1] ".

وقد أرجع عبد القاهر الجرجاني فضيلة الجناس إلى نصرة المعنى، فالجناس المقبول هو الذي يطلبه المعنى ولا نبتغي به بدلا يقع من غير قصد من المتكلم [2]. ويلاحظ أن عبد القاهر أرجع قيمة الجناس كذلك إلى استجابة المتلقي وهذا واضح في قوله: "ورأيت الآخر قد أعاد عليك اللفظة، كأنه يخدعك عن الفائدة وقد أعطاها، ويوهمك كأنه لم يزدك وقد أحسن الزيادة ووفاها، فبهذه السريرة صار التجنيس - وخصوصا المستوفى منه المتفق في الصورة - من حلي الشعر، ومذكورا في أقسام البديع[3]".

ويفرق البلاغيون بين نوعين من الجناس:

١ - الجناس التام: وهو ألا يتفاوت المتجانسان في اللفظ [4] وهو ما يعرف بالتجنيس الحقيقي لدى ابن الأثير [5]. والمماثلة لدى ابن رشيق [6].

٢ - الجناس غير التام: ويشمل أنواعا عدة كالجناس الناقص، والجناس المذيل، والجناس المضارع، والجناس اللاحق، والجناس الاشتقاقي، والجناس شبه الاشتقاقي[7].

١-٣ الإيقاع والمعنى

وتعد العلاقة بين التماثل الصوتي - سواء أكان زمنيا أم نغميا - والمعنى علاقة مزدوجة، فاطراد التماثل الصوتي يؤدي بالضرورة إلى تصارع النظامين اللغوي والعروضي، وتتم ترجمة هذا الصراع لدى الشعراء المتمكنين إلى ظواهر أسلوبية تدل على تدافع المعني في القالب الإيقاعي كالتدوير، والاعتراض، والاطراد، والتضمين مما يساهم في إضفاء حيوية على التماثل الصوتي.

ومن جهة ثانية يسهم التماثل الصوتي الحر في بناء دلالة النص من خلال سلسلة التوازيات النحوية، وتكرار الألفاظ وتجانسها، وتكرار الأصوات.

ومن أهم الظواهر الأسلوبية الدالة على تدافع المعنى في القالب الإيقاعي الاعتراض الذي يعرفه السكاكي بقوله: "ويسمى الحشو وهو أن تدرج في الكلام ما يتم المعنى بدونه"[8] وقد لاحظ ابن رشيق أن من الحشو ما يأتي لإقامة الوزن ويسميه الاتكاء، ومنه ما يكون في القافية ويسميه الاستدعاء[9] أي أن هذه الظاهرة تعد إفرازا لصراع النظام اللغوي مع التماثل الصوتي المطرد سواء أكان زمنيا أم نغميا. إلا أن هذا الصراع ينتهي بصيغة مصالحة فإذا

---

(١) الطرابلسي - خصائص الأسلوب في الشرقيات ، ص ٦٥.

(٢) الجرجاني، عبد القاهر ت (٤٧١هـ / ١٠٥٠م) - أسرار البلاغة، تصحيح محمد رشيد رضا، دار المعرفة، بيروت ص ٥ ، ٧

(٣) المصدر السابق، ص ٥.

(٤) السكاكي - مفتاح العلوم، ص ١٨١.

(٥) ابن الأثير، ضياء الدين - المثل السائر، جـ١، ص ٣٤٢.

(٦) ابن رشيق القيرواني - العمدة، ج١، ص٣٢١.

(٧) السكاكي - مفتاح العلوم ، ص ١٨١.

ابن الأثير، ضياء الدين - المثل السائر، جـ٣، ص ١٩٥-١٩٩.

(٨) السكاكي - مفتاح العلوم، ص ١٨٠.

(٩) ابن رشيق القيرواني - العمدة، جـ٢، ص ٦٩.

بالجملة المعترضة تكمل البناء العروضي وتساهم في إغناء دلالة البيت ولفت انتباه المتلقي.

أما إذا اقتصر دور الجملة المعترضة على استكمال البناء العروضي للبيت فإنها في هذه الحالة تدل على ضعف الشاعر، ولذا لاحظ ابن الأثير أن هذا الأسلوب أي الجملة المعترضة أكثر ملاءمة في النثر؛ لأن الناثر لا يلجأ إليه مضطرا (١)، وقد عمل ابن الأثير على التفريق بين نوعين من الاعتراض:

١ - ما جاء في الكلام لفائدة وهو جار مجرى التوكيد ويكون في الغالب بين القسم وجوابه، وبين الصفة والموصوف، وبين المعطوف والمعطوف عليه.

٢ - ما جاء في الكلام لغير فائدة كأن يكون دخوله فيه كخروجه منه، أو أن يؤثر في تأليف الكلام نقصا، وفي معناه فسادا، كالاعتراض بين المضاف والمضاف إليه، وبين إن واسمها، وبين الجار والمجرور (٢).

وقد لخص باحث معاصر الأثر الأسلوبي الذي تقوم به الجملة المعترضة بقوله: "فالجملة الاعتراضية، تملأ الفراغ بين طرفي المعنى وتقوم بدور الفاصل الذي هو أقرب إلى الحشو، ولكنها في الوقت ذاته تعلق ذهن المتلقي بين الطرفين، وتحفظ نفسه وخياله على استباق المعنى، أو التكهن به، وربط آخره بأوله، مما يجعل هذه الحلقة الاعتراضية مساحة مضيئة وحيوية نظرا لازدواج وظيفتها، وتنعكس تلك الحيوية اللغوية على حيوية الإيقاع الوزني نفسه (٣)".

ومن تلك الظواهر أيضا **الاطراد** ويعرفه ابن رشيق القيرواني بقوله "ومن حسن الصنعة أن تطرد الأسماء من غير كلفة ولا حشو فارغ، فإنها إذا اطردت دلت على قوة طبع الشاعر وقلة كلفته ومبالاته بالشعر" (٤) وقد ذهب أحمد مطلوب إلى أن عدم قصر الاطراد على الأسماء أقرب دلالة على هذا الفن(٥).

ويعمل الشعراء على التدرج في ترتيب الدوال بأشكال تجعلها خاضعة لحقول دلالية متصلة فيما بينها، وقد تضيق هذه الحقول، أو تتسع بناء على منازل الدوال من نظائرها، وفي هذه الحالة يعمل القارئ على توقع الدوال بعد قراءة الدال الأول والثاني حتى تكتمل الصورة الموجزة عن نظام معين (٦).

وقد تطرد الأسماء في السياق الواحد دون أن تخضع لترتيب معين، وهذا يدل على غزارة الأفكار لدى الشاعر ولذا استعصت عليه حصرا وترتيبا، وفي هذه الحالة تتنوع الاتجاهات في تفسير علاقات الألفاظ ببعضها(٧).

وسواء أتدرج الشاعر في ترتيب الألفاظ أم لم يتدرج فإن هذه الظاهرة تكشف عن صراع المعنى مع القالب الإيقاعي الضيق، ولذا خرجت الذات بصيغة مصالحة تتمثل في تكثيف العبارة الشعرية ومنح القارئ فرصة ملء الفراغات والإسهام في تكوين النص الشعري، مما يزيد من حيوية البيت الشعري ويقيه من النثرية التفصيلية.

وثالث هذه الظواهر **التضمين** ويعرفه ابن رشيق القيرواني بقوله: "أن تتعلق القافية أو لفظة مما قبلها بما

(١) ابن الأثير، ضياء الدين - المثل السائر ، جـ٣، ص ٤٩.

(٢) المصدر السابق، جـ ٣، ص ٤١،٤٠.

(٣) الهاشمي - السكون المتحرك، جـ١، ص ٧٣.

(٤) ابن رشيق القيرواني - العمدة ، جـ٢، ص ٨٢.

(٥) مطلوب، أحمد - معجم المصطلحات البلاغية وتطورها،٣م، المجمع العلمي العراقي، بغداد، ١٩٨٦م. مادة لاطراد.

(٦) الطرابلسي - خصائص الأسلوب في الشوقيات ، ص ١٣٣.

(٧) المصدر السابق، ص ١٣٧.

بعدها."(١) وعلى الرغم من أن ظاهرة التضمين معدودة من عيوب الشعر وهذا يرجع إلى أن الشعر القديم يصدر من منطلق نقدي أساسه استقلال البيت عما قبله وعما بعده، وعدم الالتزام بوحدة العمل الفني لبناء متطور نام(٢) فإن ابن رشيق لم يعد ذلك من عيوب الشعر وقد تبعه في هذا الرأي ابن الأثير (٣).

وتعد ظاهرة التضمين إفرازا لحالة الصراع بين المعنى من جهة والتماثل الصوتي المطرد سواء أكان زمنيا أم نغميا من جهة أخرى. أما من حيث التماثل الزمني المطرد فإن أي محاولة لتجاوز الوحدة البيتية التامة المغلقة تعد انحرافا نسبيا عن القاعدة الشعرية العربية(٤)، وإذا نظرنا إلى هذه الظاهرة من حيث التماثل النغمي المطرد فإنها تعد تغافلا عن أهمية القافية وما تمثله بالنسبة إلى المعنى من حيث كونها عقدة موسيقية نفسية لغوية فكرية يتوحد في رباطها مجمل البيت إلا أنها ظلت موجودة وجودا شكليا، فإذا بالمعنى يقفز على أسوارها دون اكتراث بها(٥).

إن ظاهرة التضمين تدل على عدم رغبة الشاعر في أن يصب معناه في قالب محدد لم يعد يتناسب مع مساحة المعنى الذي يريد التعبير عنه، فقد تكون تلك المساحة أوسع مدى من مساحة وزن البيت، أو تكون أقصر من ذلك، كما أنها تمثل الفعل الحيوي الإيجابي المندفع نحو الخارج من أعماق الذات الشاعرة، أو من قاع النص لارتباطها المباشر بحيوية المضمون(٦).

تساءل رومان ياكبسون عن هدف الشعراء من إيراد التوازيات النحوية ومحافظتهم عليها إذا لم تكن خاصية مميزة للشعر (٧). وقد عمد بعض الباحثين إلى تحديد الوظائف التي تقوم بها هذه الظواهر المنظمة للمادة الصوتية في الشعر سواء أكانت إيقاعية أم نغمية وهي:

١ - الوظيفة البنائية: من خلال التحكم في نسق الخطاب أي: بناء عناصره ومكوناته ضمن تنظيم وترتيب يستقل بهما عن غيره من الخطابات.

٢ - الوظيفة الدلالية: بناء نسق الخطاب يستلزم بناء لدلاليته ولطريقة إنتاج المعنى، فليس للكلمات معنى سابق على تركيبها في الخطاب، كما ليس للغة إيقاع ينتج المعنى خارج الخطاب. فتنظيم الخطاب يعني إنتاج الدلالة أو طريقة إنتاج المعنى (٨).

٣ - الوظيفة النفسية: وتكون من خلال ارتباط تكرار المادة الصوتية بالفكرة المسيطرة وبالتالي تكون هذه العناصر المكررة إشعاعات لا شعورية(٩) من جهة، ويمكن أن تعد تعبيرا فيزيولوجيا عن توتر عصبي معين يشير اطراده إلى التوازن من جهة أخرى(١٠). وإذا كان من الممكن الفصل بين هذه الوظائف على

(١) ابن رشيق القيرواني - العمدة ، جـ١، ص ١٧١.

(٢) السمافين ، إبراهيم - مدرسة الإحياء والتراث ، دراسة في أثر الشعر العربي القديم على مدرسة الإحياء في مصر، دار الأندلس، بيروت.ص ٤٥٧.

(٣) ابن الأثير، ضياء الدين - المثل السائر ، جـ٣، ص ٢٠١.

(٤) الهاشمي - السكون المتحرك ، جـ١، ص ٦٥.

(٥) المصدر السابق، جـ١، ص ٧١ ، ٧٢

(٦) المصدر السابق، جـ١، ص ٦٦ ، ٦٧

(٧) ياكبسون، رومان - قضايا الشعرية ، ص ٨٣.

(٨) بنيس ، محمد - الشعر العربي الحديث ، ٢م، ط١، دار طوبقال الدار البيضاء، المغرب، ١٩٨٩م.ص ١٧٧ ، ١٧٨

(٩) كنوني - اللغة الشعرية ، ص ١٢٣.

(١٠) عزام - التحليل الألسني للأدب، ص ١٣٧.

المستوى التنظيري، فإنه من غير الممكن أن نفصل بينهما على المستوى التطبيقي. وإن كانت تقوم بأدوار عدة هي:

١. تنبيه المتلقي إلى نقلة دلالية

إن تعاقب العناصر الجديدة بلا انقطاع يفوق طاقة الانتباه على الاستيعاب، أما تعرف المرء ما سبق له أن صادفه يثبت تجربته، ويساعد على بناء عناصر جديدة أخرى حول نواة التشابه. ودون ذلك سيبدو كل شيء جديدا بلا رابطة تجمع أجزاءه، وسيكون الانتباه حائرا مشتتا [١].

وقد ذهب (تس تودوروف) إلى أن أفضل مواقع التماثلات الصوتية ما جاء ضمن الوحدات الإيقاعية لكونها تبرز الكلمات[٢] وهذا ما ينطبق على ظاهرتي **التصريع والتقفية** الواقعتين ضمن وحدتين إيقاعيتين مهمتين هما: تفعيلتا العروض والضرب.

ومن الملاحظ أن الشاعر يكثر من إيراد هاتين الظاهرتين حينما ينتقل إلى محور دلالي جديد في النص .

٢. تأكيد المعنى

يقارن (رومان ياكبسون) بين التوازيات النحوية وما يسمى في اللغة السينمائية بالمونتاج Cut، فالتوازي النحوي نمط من المونتاج الذي يقرن اللقطات أو المتواليات بطريقة تولد في ذهن المشاهد أفكارا لا تستطيع هذه اللقطات أو هذه المتواليات أن توحي بها من تلقاء نفسها [٣].

ومن أهم هذه الأفكار الناتجة عن توالي القرائن المتوازية تأكيد المعنى الذي يأتي على صورتين:

أ - تأكيد المعنى نفسه: ويكون من خلال **تكرار اللفظ** .

ب - تأكيد المعنى بمعنى مقارب له: ويظهر في **التوازي النحوي الثنائي** .

٣. تطوير المعنى

يرى الناقد الجمالي جيروم ستولينتز أن تعرف المرء إلى ما سبق له أن صادفه يثبت تجربته، كما أنه من الممكن أن تبنى عناصر جديدة حول نواة التشابه[٤] .

٤. تفصيل المعنى

يوظف **التوازي النحوي الثلاثي والرباعي** في تفصيل المعنى من خلال قيام كل قرينة بالدلالة على جانب من المعنى العام بحيث تشكل القرائن مجتمعة صورة مكتملة للمعنى

٥. تقابل المعنى

ذكر رومان ياكبسون أن التماثل الصوتي قد يأتي للدلالة على المغايرة في المعنى[٥]، إلا أنه من المهم التفريق بين نوعين من تقابل المعنى فقد يفضي التقابل إلى تكامل وقد يفضي إلى تضاد[٦].

---

(١) ستولينتز، جيروم - **النقد الفني** ، ص ١٠٠، ٣٥٥، ٣٥٦.

(٢) ايخنباوم - **نظرية المنهج الشكلي**، ص ٥٩ ، ٦٠.

(٣) ياكبسون، رومان - **قضايا الشعرية** ، ص ٧١.

(٤) ستولينتز، جيروم - **النقد الفني** ، ص٣٥٥، ٣٥٦.

(٥) ياكبسون، رومان - **قضايا الشعرية** ، ص٤٨، ٥٤

(٦)الطرابلسي - **خصائص الأسلوب في الشوقيات**، ص٧٠.

٢ - مكونات الإيقاع المطرد في الشعر العربي" الوزن والقافية"

٢-١ المقطع الصوتي ومكونات التفعيلة:

كل دفعة هوائية تشكل مقطعاً صوتياً، ويتكون المقطع الصوتي من صوامت وصوائت، والصورة النموذجية له تتكون من ثلاث مراحل: مرحلة استهلالية، مرحلة مركزية، مرحلة نهائية، فهو يبدأ بصامت وينتهي بصامت، وتشكل الحركة أي الصائت نواته. واحتمالات الصوامت والصوائت في المقطع الصوتي احتمالات لا نهائية لكنها تنحصر في ستة احتمالات في اللغة العربية:

١. المقطع القصير المفتوح (ص ح) مثل: سَ .
٢. المقطع القصير المغلق (ص ح ص) مثل: مَنْ.
٣. المقطع الطويل المفتوح (ص ح ح) مثل: ما.
٤. المقطع الطويل المغلق (ص ح ح ص) مثل بابْ.
٥. المقطع القصير مزدوج الإغلاق (ص ح ص ص) مثل: بِنْتْ.
٦. المقطع الطويل مزدوج الإغلاق (ص ح ح ص ص) مثل: بارّ

ومن المهم الإشارة إلى أن هذا المقطع لا يتحقق له الرصد على هذا النحو لأن الصوت وقتها مفرد .

ومن الملاحظ أن العروضيين قد رمزوا للمقاطع السابقة بالرموز التالية:

أولاً: ص ح ← ب

ثانياً: ص ح ص
ص ح ح ← —

ثالثاً: • ص ح ح ص
ص ح ص ص
ص ح ح ص ص ← —○

وعلى هذا يمكن القول :

١. إن السبب الخفيف يتكون من مقطع صوتي واحد قصير مغلق مثل مَن أو طويل مفتوح مثل ما -
٢. السبب الثقيل يتكون من مقطعين قصيرين مفتوحين مثل : لَكَ ب ب
٣. الوتد المجموع يتكون من مقطعين قصير مفتوح و(قصير مغلق أو طويل مفتوح) مثل : لَكم ب -
٤. الوتد المفروق يتكون من مقطعين (قصير مغلق أو طويل مفتوح) و قصير مفتوح مثل : جاءَ - ب
٥. الفاصلة الصغرى تتكون من سببين ثقيل فخفيف مثل: أَمَل ب ب -
٦. الفاصلة الكبرى تتكون من سبب ثقيل فوتد مجموع مثل : وَعَدَه ب ب ب –

٢-٢ تحول المقاطع الصوتية والزحاف:

يكمن التفريق بين ثلاثة أنماط من الزحاف:

أ. النمط الأول: ويتمثل في تحول المقطع القصير المغلق أو الطويل المفتوح إلى المقطع القصير المفتوح، ويقع

في التفعيلات التالية:

فاعلن	– ب –	<==	فعلن	– ب ب
فاعلاتن	– ب – –	<==	فعلاتن	ب ب – –
مفعولات	– – – ب	<==	معولات	ب – – ب
مستفعلن	– – ب –	<==	متفعلن	ب – ب –
مستفعلن	– – ب –	<==	مستعلن	– ب ب –
مفعولات	– – – ب	<==	مفعلات	– ب – ب
فعولن	ب – –	<==	فعول	ب – ب
مفاعيلن	ب – – –	<==	مفاعلن	ب – ب –
مفاعيلن	ب – – –	<==	مفاعيل	ب – – ب
فاعلاتن	– ب – –	<==	فاعلات	– ب – ب
مستفعلن	– – ب –	<==	مستفعل	– – ب ب
فاعلاتن	– ب – –	<==	فعلات	ب ب – ب
مستفعلن	– – ب –	<==	متعلن	ب ب ب –

ب. النمط الثاني: وفيه يتحول المقطعان المتتاليان القصيران المفتوحان إلى مقطع قصير مغلق أو طويل مفتوح، ويقع في تفعيلتين هما:

متفاعلن	ب ب – ب –	<==	متفاعلن	– – ب –
مفاعلتن	ب – ب ب –	<==	مفاعلتن	ب – – –

ج. النمط الثالث: يقوم هذا النمط على حذف مقطع قصير مفتوح من التفعيلة، وهو نادر الوقوع، ويقع في تفعيلتين هما:

متفاعلن	ب ب – ب –	<==	مفاعلْن	ب – ب –
مفاعلتن	ب – ب ب –	<==	مفاعتن أو مفاعلن	ب – ب –

د. ملاحظة: قد يجتمع النمط الأول والنمط الثاني من الزحاف في التفعيلة ذاتها مثل:

متفاعلن	ب ب – ب –	<==	متفعلن	– ب ب –
مفاعلتن	ب – ب ب –	<==	مفاعلت	ب – – ب

٢-٣ زيادة المقاطع الصوتية وحذفها، والعلل:

فرق العروضيون بين علل الزيادة وعلل النقص، وتقتصر علل الزيادة على نمطين:

أ. النمط الأول: ويتمثل في زيادة مقطع قصير مغلق أو مقطع طويل مفتوح، ويقع في تفعيلتين هما:

فاعلن	– ب –	<==	فاعلاتن	– ب – –

متفاعلن	ب ب – ب –	<==	متفاعلاتن	ب ب – ب – –

ب. النمط الثاني: ويتمثل في زيادة صامت على المقطع الطويل المفتوح فيتحول إلى مقطع طويل مغلق، ويقع في أربع تفعيلات:

مستفعلن	– – ب –	<==	مستفعلان	– – ب – ه
فاعلن	– ب –	<==	فاعلان	– ب – ه
فاعلاتن	– ب – –	<==	فاعلاتان	– ب – – ه
متفاعلن	ب ب – ب –	<==	متفاعلان	ب ب – ب – ه

أما علل النقص فيمكن أن أفرق بين ستة أنماط منها وهي:

أ. النمط الأول: ويتمثل في حذف المقطع الأخير من التفعيلة، سواءً أكان قصيراً مغلقاً أم طويلاً مفتوحاً، ويقع في ثلاث تفعيلات:

فعولن	ب – –	<==	فعو	ب –
مفاعيلن	ب – – –	<==	مفاعي	ب – –
فاعلاتن	– ب – –	<==	فاعلا	– ب –

ب. النمط الثاني: ويتمثل في حذف مقطع قصير مفتوح من التفعيلة، ويقع في خمس تفعيلات:

مفعولات	– – – ب	<==	مفعولا	– – –
فاعلن	– ب –	<==	فاعلْ	– –
مستفعلن	– – ب –	<==	مستفعل	– – –
متفاعلن	ب ب – ب –	<==	متفاعل	ب ب – –
فاعلاتن	– ب – –	<==	فالاتن	– – –

ج. النمط الثالث: ويتمثل في حذف المقطع الأخير من التفعيلة، سواءً أكان قصيراً مغلقاً أم طويلاً مفتوحاً، ثم التعويض عنه بزيادة صامت فيتشكل مقطع طويل مغلق في آخر التفعيلة، ويقع في ثلاث تفعيلات:

مفاعيلن	ب – – –	<==	مفاعيل	ب – – ه
فاعلاتن	– ب – –	<==	فاعلات	– ب – ه
فعولن	ب – –	<==	فعول	ب – ه

د. النمط الرابع: ويتمثل في حذف مقطع قصير مفتوح، والتعويض عنه بصامت، فيتشكل مقطع طويل مغلق في آخر التفعيلة ويقع في تفعيلة واحدة هي:

مفعولات	– – – ب	<==	مفعولات	– – – ه

هـ. النمط الخامس: ويتمثل في حذف مقطعين صوتيين أولهما قصير مفتوح، والثاني إما قصير مغلق، أو طويل مفتوح، ويقع في تفعيلة واحدة هي:

متفاعلن	ب ب – ب –	<==	متفا	ب ب –

و. النمط السادس: ويتمثل في حذف مقطعين صوتيين أولهما إما قصير مغلق، أو طويل مفتوح، والثاني قصير مفتوح، ويقع في تفعيلة واحدة هي:

مفعولات	– – – ب	<==	مفعو	– –

ز. ملاحظتان:

١. قد يجتمع النمط الثاني من الزحاف مع النمط الأول من علل النقص في التفعيلة ذاتها مثل:

مفاعلتن	ب – ب ب –	<==	مفاعل أو فعولن	ب – –

٢. قد يجتمع النمطان الأول والثاني من علل النقص مثل:

فاعلاتن	– ب – –	<==	فاعل	– –
فعولن	ب – –	<==	فع	–

٢-٣ ثنائية الصامت والصائت ومكونات القافية

يقول ابن رشيق القيرواني: " واختلف الناس في القافية ما هي؟ فقال الخليل: القافية من آخر حرف في البيت إلى أول ساكن يليه من قبله، مع حركة الحرف الذي قبل الساكن. والقافية – على هذا المذهب، وهو الصحيح – تكون مرة بعض كلمة، ومرة كلمة ومرة كلمتين " [(١)]

ويقول في موطن آخر: " وجميع ما يلحق القوافي من الحروف والحركات ستة أحرف، وست حركات، فالأحرف: الروي، والردف، والتأسيس، والوصل، والخروج، والدخيل. والحركات، الإطلاق، والحذو، والرس، والتوجيه، والنفاذ، والإشباع "[(٢)].

فالقافية على ذلك ليست إلا عدة أصوات تتكرر في أواخر الأسطر أو الأبيات من القصيدة [(٣)]. وهي أصوات صامتة وأصوات صائتة.

الأصوات الصامتة التي تتكون منها القافية:

أ. الروي: صامت تبنى عليه القصيدة كالراء في " للقصور ".

ب. الوصل: هاء تعقب الروي مباشرة تسبق بصائت قصير، وقد يعقبها صائت طويل، كالهاء في " أخاطبه " و" يوافقها ".

ج. الدخيل: صامت يقع بين ألف التأسيس والروي، يعقبه صائت قصير يلتزم به كالنون في " مجانبه "

(١) ابن رشيق - العمدة، ج ١، ص ١٥١.

(٢) المصدر السابق، ج١، ص ١٦٤.

(٣) أنيس - موسيقى الشعر، ص ٢٤٦.

الأصوات الصائتة ومكونات القافية:

الأصوات الصائتة التي تتكون منها القافية تنقسم قسمين:

أ. الأصوات الصائتة الطويلة:

١. الخروج: صائت طويل يعقب هاء الوصل كالألف في " يوافيها ".

٢. الردف: صائت طويل يسبق الروي مباشرة كالياء في " أديب ".

٣. التأسيس: صائت طويل ولا يكون إلا ألفاً يفصل بينها وبين الروي الدخيل كالألف في " أوانس ".

ب. الأصوات الصائتة القصيرة:

١. المجرى: وهو نوعان:

- النوع الأول: صائت قصير يعقب الروي إذا اشتملت القافية على هاء الوصل كالضمة على الباء في " أخاطبُه ".
- النوع الثاني: صائت طويل إذا خلت القافية من هاء الوصل، وهو ما يسميه العروضيون وصلاً كمد الواو بعد اللام في " نائلُ ".

٢. التوجيه: صائت قصير يسبق الروي المقيد بالسكون كالفتحه فوق الميم في " أملْ".

٣. الإشباع: صائت قصير يتبع الدخيل كالكسرة تحت الجيم في " الماجِد".

٤. ولا وجود في الواقع لكل من النفاذ والحذو والرس، كحركة السين والخاء والهاء في : مسائل، وبخيل ، ورجامها ،لأن ألف التأسيس، والردف، والخروج صوائت طويلة لا تسبق بالصوائت القصيرة، وبناء على ذلك لا وجود لسناد الحذو ، وذِكر العروضيين لها يرجع إلى اتكائهم على الوصف والتقرير ورصد الظواهر المرئية

النتائج

بعد هذا البحث أخلص إلى النتائج التالية:

١. الإيقاع في الشعر العربي كمي كيفي، يقوم على النسبية في الكميات، والتناسب في الكيفيات.

٢. دراسة الإيقاع الشعري تقوم على النسق الصوتي، وليس على الأداء الفردي.

٣. كل ظاهرة إيقاعية كالوزن مثلاً ظاهرة صوتية، وليس كل ظاهرة صوتية كالقافية مثلاً ظاهرة إيقاعية.

٤. يختلف الإيقاع الشعري عن الإيقاع الموسيقي، لأن أصوات الكلام محكومة بالنظام اللغوي، مما يؤثر في إدراك المتلقي للإيقاع، ليتوافق مع معطياته.

٥. كل وزن إيقاع، وليس كل إيقاع وزناً.

٦. مكونات الإيقاع الشعري: التكرار، والزمن، والمتلقي.

٧. تنبثق البنية الإيقاعية من الأنظمة الصوتية اللغوية، ولا يسلبها صفة الإيقاعية كونها كمية، أو نبرية، أو مقطعية، أو مزيجاً من هذه الأنواع.

٨. الوزن هو القيمة المهيمنة في البيت الشعري، ويؤثر في جميع المستويات اللغوية: الصوتية، والصرفية، والمعجمية والنحوية.

٩. يتكون الإيقاع التكراري من بنيتين إيقاعيتين : الأولى تمثل التوازي المستمر المطرد الخاضع لمبدأ التعاقب داخل الزمن، وتعد هذه البنية العامل البنيوي المهيمن في البيت الشعري، فهي تعمل على تعديل بقية

العناصر و تكييفها سواء أكانت صوتية أم صرفية أم معجمية، وتفرض هذه البنية على عناصر الدلالة النحوية والمعجمية توزيعا متوازيا، مما يولد البنية الثانية وهي البنية الإيقاعية الفرعية المرتكزة على القانون الأساسي للإيقاع المتمثل في التكرار، ولكنها تولد قوانينها الخاصة بها .

١٠. تعرف التوازيات الحرة غير الخاضعة لمبدأ التعاقب داخل الزمن بالإيقاع الحر وهو نوعان : إيقاع العبارات: ويقوم على التوازي النحوي، وهو أقرب إلى الإيقاع الوزني، لأن العبارات تنحو فيه إلى التوازن الكمي، لكنها لا تصل إلى درجة انضباط الوزن، ويشمل ما عرف لدى البلاغيين بالموازنة والتقسيم والتطريز. أما النوع الثاني فهو إيقاع الألفاظ ويشمل مجموعة من الظواهر الصوتية تعتمد تكرار الجرس الصوتي للألفاظ كالتصريع والترصيع والتصدير والتذييل والترديد والجناس .

١١. إن العلاقة بين الإيقاع والمعنى علاقة مزدوجة فالإيقاع المطرد يحتضن المعنى في ثناياه، لكنه في حالة صراع معه، لوجود نظامين يتجاذبان الشاعر: النظام العروضي والنظام اللغوي، لكن هذا الصراع ينتهي بتناسب فريد بين هذين النظامين لدى الشاعر المتمكن، وتضفي حركة تدافع المعنى في القالب الإيقاعي حيوية على الإيقاع المطرد سواء أكانت حركة أفقية كالتدوير، والاعتراض، والاطراد، أم رأسية كالتضمين . أما الإيقاع الحر فيعمل على توليد المعنى من خلال تنظيم لنسق الخطاب، وهذا ينعكس على طريقة إنتاج المعنى .

١٢. إن السبب الخفيف يتكون من مقطع صوتي واحد قصير مغلق مثل مَن - ، أو طويل مفتوح مثل ما -

١٣. السبب الثقيل يتكون من مقطعين قصيرين مفتوحين مثل : لكَ ب ب

١٤. الوتد المجموع يتكون من مقطعين قصير مفتوح و(قصير مغلق أو طويل مفتوح) مثل : لَكم ب -

١٥. الوتد المفروق يتكون من مقطعين (قصير مغلق أو طويل مفتوح) و قصير مفتوح مثل : جاءَ - ب

١٦. الزحاف في الشعر العربي ثلاثة أنماط:

أ. تحول المقطع القصير المغلق، أو الطويل المفتوح إلى قصير مفتوح.

ب. تحول المقطعين المتتاليين المفتوحين إلى مقطع قصير مغلق، أو طويل مفتوح.

ج. حذف مقطع قصير مفتوح من التفعيلة.

١٧. علل الزيادة في الشعر العربي نمطان هما:

أ. زيادة مقطع قصير مغلق أو طويل مفتوح.

ب. زيادة صامت على المقطع الطويل المفتوح، فيتحول إلى مقطع طويل مغلق.

١٨. علل النقص في الشعر العربي ستة أنماط وهي:

أ. حذف المقطع الأخير من التفعيلة سواءٌ أكان قصيراً مغلقاً، أم طويلاً مفتوحاً.

ب. حذف مقطع قصير مفتوح من التفعيلة.

ج. حذف المقطع الأخير من التفعيلة، سواءٌ أكان قصيراً مغلقاً، أم طويلاً مفتوحاً، والتعويض عنه بزيادة صامت، فيشكل مقطع طويل مغلق.

د. حذف مقطع قصير مفتوح، والتعويض عنه بصامت، فيتشكل مقطع طويل مغلق في آخر التفعيلة.

ه. حذف مقطعين صوتيين أولهما قصير مفتوح، والثاني إما قصير مغلق، أو طويل مفتوح.

و. حذف مقطعين صوتيين أولهما قصير مغلق، أو طويل مفتوح، والثاني قصير مفتوح.

١٩. القافية ليست إلا عدة أصوات تتكرر في أواخر الأبيات وهي أصوات صامتة كالروي، وهاء الوصل، والدخيل، وأصوات صائتة طويلة: كالخروج، والردف، والتأسيس. وأصوات صائتة قصيرة: كالمجرى، والتوجيه، والإشباع.

٢٠. لا وجود لكل من النفاذ، والحذو، والرس، لأن ألف التأسيس، والردف، والخروج صوائت طويلة لا تسبق بالصوائت القصيرة

٢١. لا وجود لسناد الحذو